

Subjetividades em Movimento



ENCENAÇÃO E RECURSÃO NO ROMANCE ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS

STAGING AND RECURSION IN GRACILIANO RAMOS'S ANGÚSTIA

Ivete Walty*
PUC Minas / CNPq

RESUMO

Considerando a literatura como encenação do processo enunciativo da linguagem, na construção de uma imagem do processo mental que a sustenta, objetiva-se mostrar como o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, teatraliza tal processo, exibindo o jogo experiencial da linguagem, marcado pelo movimento parabólico e recursivo.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura, parábola, recursividade, cruzamento de trajetórias, histórias

Nos estudos da teoria da complexidade, ao caracterizar a linguagem como um sistema adaptativo complexo, Morin acentua a ideia de circuito que a caracteriza, apontando para o processo recursivo:

A ideia de circuito não significa apenas reforço retroativo do processo sobre si mesmo. Ela significa que o fim do processo alimenta o início: o estado final se tornando de alguma forma o estado inicial, mesmo permanecendo final, o estado inicial se tornando final, mesmo permanecendo inicial. É dizer ainda que o circuito é o processo em que os produtos e os efeitos finais se tornam elementos e características primordiais. Isto é um processo recursivo: todo processo cujos estados ou efeitos finais produzem os estados iniciais ou as causas iniciais.¹

Importa, pois, mostrar como o citado romance constrói-se recursivamente em um movimento de projeções, que nos leva a uma figura parabólica, ou, mais do que isso, a uma figuração parabólica em que parábolas se cruzam repetida e reiteradamente.

Em *Angústia*, mais do que a ideia de *mise-en-abyme*, tão bem explorada por Lúcia Helena Carvalho² no livro cujo título *A ponta do novelo* evoca o movimento parabólico, interessa-nos apontar como tal processo contém a relação público/privado sem a

* *iwalty2@yahoo.com.br*

¹ MORIN. *O método 1*; a natureza da natureza, p. 227 e 231.

² CARVALHO. *A ponta do novelo*.

dicotomização que um tipo de abordagem psicanalítica ou histórico-social pode engendrar.

Não por acaso, a imagem do muro e/ou da parede, recorrente no texto, pode ser tomado como um operador de leitura marcado pelo paradoxo: aquilo que separa une. A porosidade das fronteiras abarca a relação entre o narrador, Luís da Silva, e os demais personagens que cruzam o texto, tomados como o diferente, o outro. Tal relação evidencia-se no trânsito narrativo entre a casa e a rua, entre o rural e o urbano, entre a lei e o crime, entre o íntimo e o público, entre a língua popular e a literária.

Lúcia Helena Carvalho, trabalhando com a ideia de duplo, mostra como Julião Tavares, objeto de aversão e admiração, seria uma face do narrador. Diz a autora:

De costas para o rival, vê no espelho refletida não a sua imagem aparente, mas a do seu avesso que ele quer ignorar e desprezar, porque, não sendo ele, esta imagem representa tudo aquilo que intimamente deseja alcançar e não consegue.³

Se contrapomos, no entanto, essa duplicidade com outra cena de espelhamento como as relativas aos vagabundos, podemos asseverar que não se trata apenas de explicitação de conteúdos latentes do inconsciente de Luís da Silva, mesmo porque a ideia não é de superfície e profundidade, tudo está à tona do texto, girando recorrentemente, seja para positivar, seja para negar. Senão vejamos. Não sem razão, o segundo parágrafo do livro já alude aos vagabundos como fator de desconforto:

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa.⁴

Em outras cenas, são outros os que vão lhe dar ordens, o chefe da repartição ou os colegas, por exemplo: “Estava tão abandonado neste deserto... só se dirigiam a mim para dar ordens.”⁵

Luís Bueno, em arguta análise de *Angústia* no contexto do romance de 30, mostra, como vivendo entre duas ordens político-sociais, “para Luís da Silva (...) absolutamente todos são o outro (...)”. “O mesmo não há, só o outro.”⁶

Luís da Silva, seja recusando estar com o outro, seja submetendo-se a ele ou perdendo-se no meio deles, espelha, mais que desejos íntimos a se oporem a normas e condutas sociais, o jogo experiencial da linguagem, marcado pelo movimento parabólico e recursivo. A imagem do delírio condensa essa organização textual em que tudo é começo e fim:

16384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16384. Íamos descansar. Um colchão de paina.⁷

³ CARVALHO. *A ponta do novelo*, p. 66.

⁴ RAMOS. *Angústia*, p. 7.

⁵ RAMOS. *Angústia*, p. 26.

⁶ BUENO. *Uma história do romance de 30*, p. 636.

⁷ RAMOS. *Angústia*, p. 235.

Rogério Silva Pereira, em tese de doutorado sobre o romance de Graciliano Ramos, discute o lugar de Luís da Silva como intelectual entre duas ordens, a rural e a urbana, a capitalista e a socialista, em todas as suas implicações. Conclui, no entanto, que Luís da Silva, intelectual impossibilitado de falar, mudo como o papagaio de Vitória, opera uma revolução privada e leva para seu colchão de nuvens somente os vagabundos, daí excluindo o avô e o pai e sua ordem opressiva. Diz Rogério Silva, referindo-se à imagem do sururu utilizada por Luís da Silva em sua autoimagem:

A imagem do sururu, o mexilhão de Alagoas com que Luís da Silva se compara (...), mais do que representar um homem fechado em si mesmo, serve para marcar essa reclusão na intimidade e na vida privada – entendida como oposta à vida pública.⁸

Se em lugar de nos fixarmos no personagem/narrador Luís da Silva como figura autônoma, tomamo-la como estratégia textual, enunciador construído pelo autor com faces diversas, sempre no jogo entre o eu e o outro, podemos perceber, justamente por isso, que, como observa Luís Bueno, Graciliano Ramos “logra a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir”.⁹ Na verdade, não se trata de fusão, pois nenhuma das duas instâncias se apaga do início ao fim da trama romanesca. Trata-se, sim, de uma intercorrência. Isso porque o texto se constrói como um processo de cruzamento de histórias e de trajetórias, concretizando o que Doreen Massey¹⁰ conceitua como espaço, essa construção relacional, aberta, múltipla, não acabada e sempre em devir, marcando-se pela coetaneidade. Nesse sentido, Graciliano Ramos move-se em rumo contrário à tendência aplainadora da modernidade, pois a história de Luís da Silva não é apenas sua, de Marina e de Julião Tavares, nem só de seu avô, pai, Quitéria e outros a ele diretamente ligados, mas também da mulher que lava garrafas e do homem que enche as dornas, da prostituta da Rua da Lama ou da grávida em quem esbarra na rua. Histórias de proprietários de terra com nome e sobrenome ao lado daquelas de anônimos, de autoridades como os desembargadores e de criminosos, trajetórias de comerciantes e capitalistas atravessadas por vagabundos e andarilhos. Não se faz necessário descrever aqui essas várias histórias e trajetórias, importa antes mostrar algumas estratégias que confirmam esse movimento de interseção, esse cruzamento de parábolas, que faz divergir espaços e temporalidades rompendo com a força centrípeta de um modelo único.

Retomemos, então, a figura do muro e/ou da parede para percebermos como, paradoxalmente, por meio dessa imagem de limite, se processam tais interseções, levando o íntimo e o público a dialogarem recursivamente no texto, tanto no espaço como no tempo.

A relação de D. Rosália e o marido viajante ilustra um dos aspectos do íntimo que se faz público, não só porque a atividade sexual atravessa as paredes do quarto com seus ruídos, mas porque atravessa também as paredes do eu a se exhibir em desejos:

⁸ PEREIRA. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*, p. 175.

⁹ BUENO. *Uma história do romance de 30*, p. 641.

¹⁰ MASSEY. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*.

Estávamos os três na mesma peça, eu rebolando-me no colchão estreito, picado de pulgas, respirando o cheiro de pano sujo e esperma, eles agarrados, torcendo-se espumando, mordendo-se. Aquilo ia prolongar-se por muitas horas. Depois o silêncio, o cansaço, a luz da madrugada, o sono, a parede, nos afastariam.¹¹

Não havia regulamento, nem janela, nem mostruário. O que havia eram duas camas próximas.¹²

O que se passava na cama de D. Rosália era quase público (...).¹³

Assim como na infância, da escola Luís via a casa defronte, atravessando-a com seu olhar, na idade adulta ouve os ruídos da cena de sexo, vivenciando-a. Além daquele que vê, como observa Luís Bueno, o narrador exercita os sentidos da audição e do olfato para aproximar instâncias de ordens diversas. As cenas do banho de Marina ilustram com propriedade esse mesmo movimento:

O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. Seu Ramalho chega tossindo, escarra e bate a porta com força. (...) D. Adélia vem docemente, lava-se docemente e canta baixinho: – “Bendito, louvado seja...”. Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé-de-vento e despia-se às arrancadas, falando alto. (...) Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa.¹⁴

Os ruídos configuram ações; percebe-se o arrancar de botões, o ato fisiológico ou mais tarde o cuspe, as apalpadelas no ventre e nos seios intumescidos pela gravidez.

Outra parede, outro muro se concretiza como suporte da frase revolucionária: “Proletários, uni-vos.” Frase essa que para o narrador “seria copiada a carvão no muro de uma igreja de arrabalde”.¹⁵ Nesse sentido, faz-se interessante recorrer a Benjamin em sua referência às ruas:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com “d’affichage” (proibido colocar cartazes) são sua escrivania, as bancas de jornal, suas bibliotecas.¹⁶

Veja-se que o muro do bairro sujo, cheio de lixo, morada de maloqueiros e “crianças barrigudas e amarelas”, faz-se cartaz a incitar ações políticas. Mas, mais do que isso, o muro registra uma sintaxe estranha ao narrador: “Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço?”¹⁷ Inicialmente, ressalta-se a oposição

¹¹ RAMOS. *Angústia*, p. 106.

¹² RAMOS. *Angústia*, p. 107.

¹³ RAMOS. *Angústia*, p. 108.

¹⁴ RAMOS. *Angústia*, p. 138.

¹⁵ RAMOS. *Angústia*, p. 170.

¹⁶ BENJAMIN. *Um lírico no auge do capitalismo*, p. 194.

¹⁷ RAMOS. *Angústia*, p. 170.

entre o narrador e os revolucionários e sua sintaxe desregulada. Essa contraposição, porém, é rasurada na medida em que aquele que diz ter-se afastado dos vagabundos porque, ao contrário da utilizada por eles, sua língua escrita era cuidada e regulada, se interroga sobre seu lugar no mundo:

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

– Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje.¹⁸

O intelectual que já questionara sua função de escritor de encomenda, de frases certinhas e bem arranjadas no papel, é ironicamente colocado diante do muro que o interpela: quatro interrogações, ao lado de duas vezes a expressão “pois sim”, evidenciam a possibilidade dessa outra sintaxe, fruto de nova ordem social. O mesmo mecanismo pode ser verificado em *Memórias do cárcere* na cena relativa à sintaxe dos paranaenses a incomodar o escritor prisioneiro. Se o movimento da narrativa, tanto no referido livro, como no aqui analisado, prima pelo jogo entre atração e repulsão, confirma-se o diálogo entre as sintaxes possíveis, entre as ordens sociais possíveis.

A esse respeito, vale nos deter sobre a imagem do parafuso também intermitente na narrativa. Ao contrapor-se aos vagabundos ressaltando a impossibilidade de diálogo entre eles e culpando a literatura por isso, o narrador registra a interrupção de algumas trajetórias, daqueles “mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas”.¹⁹ É então que faz sobressair a imagem do parafuso:

Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só.²⁰

Mais uma vez o questionamento atinge o eu e o outro, o narrador e o escritor em sua constante interrogação sobre seu lugar social. Mais do que isso, no entanto, o que se observa é que as voltas do parafuso na narrativa nunca estão em um lugar só, antes configuram-se como um movimento espiralado, em que o que volta, mesmo que semelhante, nunca é igual. É o mesmo movimento narrativo estrategicamente utilizado pelo autor, quando faz o narrador se pintar como uma das criaturas encaracoladas “que, tendo corrido mundo, se resignam a viver num fundo de quintal. Olhando canteiros murchos, respirando podridões, desejando um pedaço de carne viciada?”²¹

Daí a importância de se examinar com mais cuidado o quintal e o lixo em sua relação com a rua, outra contraposição que parece opor privado e público, quando, na verdade, os aproxima. O quintal da Rua do Macena contém metafórica e metonimicamente elementos da vida íntima do narrador, da família, da repartição, da vida socioeconômica.

¹⁸ RAMOS. *Angústia*, p. 170-171.

¹⁹ RAMOS. *Angústia*, p. 118.

²⁰ RAMOS. *Angústia*, p. 118.

²¹ RAMOS. *Angústia*, p. 119.

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanções desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra.²²

Outra vez a cerca não é suficiente para separar o cá e o lá, o eu e o outro; os sentidos captam o lixo, seu cheiro, aproximando-os do narrador. Além da casa de Marina e tudo que ela significa de atração e repulsa, há a mulher que lava garrafas e o homem triste que enche dornas, há o dinheiro enterrado de Vitória e o jogo de gato e rato. Tudo isso representa metonimicamente as relações sociais e o próprio sistema capitalista, além de conter as rasuras desses relacionamentos e os germes da revolução.

É bom lembrar com José Carlos Rodrigues²³ que o lixo ameaça, não apenas pelo risco de doenças, mas principalmente por sua natureza disforme, inclassificável e incontrollável. No lixo está a desordem que, paradoxalmente, contém a ordem representada em seus restos; justamente como a sintaxe sem vírgulas e traços. Na cena do que seria o delírio final tais elementos se aproximam mais marcadamente, não por acaso em superposição com a imagem da parede:

Moisés levantava-se, despedia-se. Eu escondia as mãos na coberta, enrolava o pano debaixo do queixo e tremia, pedia-lhe com os olhos que não me deixasse só entre aquelas paredes horríveis. Agora Moisés havia me abandonado, e eu batia os dentes como um caititu. As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se, deixavam espaços para serem preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando a composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greves, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um ao outro lado do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beijos com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes.²⁴

Essa longa citação justifica-se por resumir a reflexão aqui conduzida, já que a parede do quarto encena o processo da escrita, seu jogo recursivo, na medida em que letras e personagens, como os elementos do lixo, já não se distinguem. Tudo se deforma, ressaltando outro traço da narrativa, seu traço expressionista.

O piche que escorre, misturando letras e faces, concretiza a alteração do traço antevisto na percepção dos pés do pai morto ou das ancas de Marina por trás da cerca do quintal, projetando as “sombras que se misturam à realidade e (me) produzem calafrios”.²⁵ O mundo “empastado e nevoento” contém os enforcamentos vividos e imaginados com suas cobras e cordas,²⁶ ou seja, todas as histórias retalhadas, todas as trajetórias em interseção.

²² RAMOS. *Angústia*, p. 40.

²³ RODRIGUES. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*.

²⁴ RAMOS. *Angústia*, p. 233-234.

²⁵ RAMOS. *Angústia*, p. 7

²⁶ Imagens exaustivamente trabalhadas por críticos da obra.

A imagem da grávida, de “barriga monstruosa”, sintetiza bem esse traço expressionista: “Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço de cara.”²⁷ Mais do que a contraface de Marina ou da própria mãe, interessa-nos ressaltar o jogo narrativo a aproximar intermitentemente imagens distintas, em um movimento de ordem e desordem, nomeação e anonimato, alienação e revolução, íntimo e público. Movimento esse que pode ser relacionado ao que Doreen Massey, citando Jean-Luc Nancy, mostra justamente como a noção do político advém de “uma comunidade sofrendo, conscientemente, a experiência de seu compartilhamento”.²⁸

Nesse sentido, apontar o caráter expressionista da obra como derramamento do íntimo sobre a realidade, seria, mais uma vez, fixar na personagem narradora e não na elaboração textual. Pode-se falar de expressionismo sim, mas há que se quebrar a dicotomia entre interior e exterior, mudando o conceito de realidade. A anamorfose reforçada pela nebulosidade, pela fragmentação, pela intermitência, mostra antes o processo cognitivo humano via linguagem em sua organização da realidade, sempre construída. Nesse processo não há prioridade do íntimo, já que este não se separa da ordem social em toda a sua complexidade. Importa, pois, realçar, usando as palavras de Maria Luiza Ramos, que “a luta contra a burguesia foi também um dos temas comuns na pluralidade de frentes abertas do Expressionismo, que se afirmou desde o início como um movimento essencialmente político”.²⁹ Assim, mais do que “a aspiração de se manifestar o interior do eu”,³⁰ o que contrariaria a concepção de linguagem com que aqui se trabalha, interessa-nos apontar no caráter expressionista da narrativa o jogo entre realidade e fantasia, lembrando, com Barthes, que a fantasia não é o contrário de racional e lógico.³¹

Graciliano Ramos mostra, pois, como o íntimo é parte integrante da ordem social, o caos parte integrante do cosmos. Por isso mesmo, a cidade, ordem em que se insere o país no momento de enunciação do livro em questão, exhibe irreversivelmente a relação eu/outro, sua natureza política na difícil natureza de viver juntos.

Ao percorrer as ruas fazendo o trajeto entre a casa e a repartição, passando pelos cafés, frequentando a Rua da Lama ou a do Sol, Luís da Silva é metonimicamente um elo da rede política a incorporar o rural e o urbano, a ordem conservadora e o sonho revolucionário. O muro é, então, metáfora metonímica do próprio livro, barreira e porosidade, em que as letras se movem, deixando espaços para serem preenchidos.

Não há contrários, há coetaneidade. Luís da Silva tem suas histórias contadas em cruzamento com outras histórias, o que não deixa perder as subjetividades, mesmo aquelas refugadas. Não sem razão a narrativa incorpora diferentes ritmos, apontando para o que Barthes chama “idiorritmo”, o que, para ele, seria um pleonasma, pois “o *rhythmós* é, por definição, individual: interstícios, fugitividade do código, do modo como o sujeito se

²⁷ RAMOS. *Angústia*, p. 137.

²⁸ MASSEY. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, p. 219.

²⁹ RAMOS. Um latente manifesto: uma leitura de *Amar, verbo intransitivo*, p. 197.

³⁰ RAMOS. *Angústia*, p. 198.

³¹ Cf. BARTHES. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*, p. 10.

insere no código social (ou natural)".³² Cruzam-se os caminhos, as histórias em sua pluralidade de ritmos. A escrita, com suas reticências, sua sintaxe mista, seu jogo de luzes e sombras, impede o aplainamento e faz ecoar vozes diversas do eu, do outro, do outro do eu inserido no jogo social.



ABSTRACT

Considering literature as the staging of language's enunciative process in the construction of an image which could represent the mental process behind it, this work aims to discuss how Graciliano Ramos's *Anguish* dramatizes such process, displaying language experimental dynamics characterized by a parabolic and recursive movement.

KEYWORDS

Literature, parable, recursion, trajectory crossing, histories

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel. São Paulo: Bertrand Brasil, 2009.
- MORIN, E. *O método 2; a vida da vida*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2001.

³² BARTHES. *Como viver junto: simulações romanescas do espaço cotidiano*, p. 16.

MORIN, E. *O método 1; a natureza da natureza*. Trad. Marina Lobo. Porto Alegre: Sulina, 2003.

PEREIRA, Rogério Silva. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1983.

RAMOS, Maria Luiza. Um latente manifesto: uma leitura de *Amar, verbo intransitivo*. In: _____. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 175-199.

ROBIN, RÉGINE. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Paris: Stock, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: NAU, 1995.

SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. Introdução: ciência, cultura e subjetividade.